

HENRY KEAZOR

# A PROPOS DES SOURCES LITTÉRAIRES ET PICTURALES DE *LA PESTE D'ASDOD* (1630-1631) PAR NICOLAS POUSSIN

Deux précisions sont apportées ici sur la célèbre *Peste d'Asdod* de Poussin: son passage dans la collection du sculpteur Matteo Bonucelli, collaborateur romain de Bernin, et surtout l'origine et le sens de la représentation du dieu philistin Dagon sur un relief du temple, inspirée de l'image de l'idolâtrie dans les *Emblèmes d'Alciat*.

Le tableau de Nicolas Poussin intitulé *La peste d'Asdod* au Louvre (fig.1)<sup>1</sup> n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une recherche très approfondie; c'est sans doute la raison pour laquelle certains détails sont passés inaperçus, comme par exemple la représentation du dieu philistin Dagon. Pourtant, bien que le texte biblique n'apporte aucune justification, Poussin choisit de le dépeindre, sous les traits d'un dieu marin, sur le relief du temple situé à gauche (fig.5)<sup>2</sup>. On s'est longtemps interrogé, mais probablement de façon trop sommaire, sur l'identité du personnage qui possédait le tableau dans la suite du «gentilhomme de Pozzuoli» à qui fut vendu le tableau aux enchères<sup>3</sup> après le décès de son premier propriétaire, Don Fabrizio Valguarnera<sup>4</sup>, mort en prison en 1632<sup>5</sup>. Dans l'*Entretien VIII* Félibien mentionne le second propriétaire, un certain «sculpteur nommé Matheo»<sup>6</sup> chez qui il vit le tableau à Rome, entre 1647 et 1649<sup>7</sup>. Cette indication nous renseignant malheureusement peu sur l'identité du personnage, beaucoup d'identifications ont été avancées. Ainsi, cet inconnu revêtit successivement l'identité de Matheo Zaccolini (qui n'était pas sculpteur), puis du sculpteur florentin Matteo Nigetti (dont la présence n'était pas signalée à Rome et qui mourut en 1649)<sup>8</sup>, puis de Matteo da Molina (un sculpteur tyrolien «dont aucun document n'atteste la présence à Rome»<sup>9</sup>), jusqu'à celle de l'élève du Bernin, Carlo Matteo<sup>10</sup> (qui malheureusement n'était point nommé *scultore* mais *spadaro* c'est-à-dire fourbisseur<sup>11</sup>).

Il apparaît donc que, pour proposer une identification qui satisfasse aux indications de Félibien, il faudrait trouver un «sculpteur» nommé Matheo, travaillant à Rome aux environs de 1647-1649 et assez célèbre pour être reconnu par les contemporains de Félibien, malgré les informations succinctes que ce dernier donnait. Puisque l'auteur de la présente étude désire exposer sa théorie, qu'il soit permis — avant de procéder à l'étude iconographique du tableau de Poussin — de présenter ici ces quelques réflexions: toutes les exigences, indiquées précédemment, ne sont jusqu'ici satisfaites que par une seule personne: le sculpteur Matteo Bonucelli<sup>12</sup> (appelé aussi, dans diverses sources, Bovarelli, Boncelli, Bonicelli ou Bonicelli<sup>13</sup>). Natif de Lucques, il travailla à Rome sous les ordres du Bernin et, à Naples, sous ceux de Giuliano Finelli; il est souvent appelé dans les documents de l'époque *Matteo Bonucelli scultore* ou bien seulement *Matteo scultore*<sup>14</sup>.

De plus, il vivait encore dans les années 1647-1649 alors que Félibien visitait Rome, et par les commandes qu'il reçut, on peut en déduire qu'il jouissait d'une certaine réputation<sup>15</sup>. Comme Matteo Bonucelli meurt aux environs de 1654<sup>16</sup>, six ans seulement séparent la mort du «sculpteur nommé Matheo» de l'achat du tableau par le duc de Richelieu vers 1660<sup>17</sup>, période pendant laquelle l'œuvre paraît être restée chez la veuve de «Matheo» Bonucelli, la fameuse Constance Piccolomini (dont Le Bernin exécuta un buste)<sup>18</sup>. Le duc de Richelieu put en faire l'acquisition seulement après la tentative d'achat du cardinal Mazarin, en 1660, auprès de *la vedova di Mattheo scultore*<sup>19</sup> — comme le prouvent certains documents publiés récemment et jusqu'alors inédits. Grâce à ces indications, il est donc maintenant possible de reconstituer avec plus de précision l'histoire du tableau de Poussin après le décès de son premier propriétaire, Valguarnera.



1 N. Poussin. *La peste d'Asdod*. 1630-31. Paris. Musée du Louvre.

L'iconographie du tableau a été récemment étudiée par Mme Christine M. Boeckl qui, dans son article «*A New Reading of Nicolas Poussin's 'The Miracle of the Ark of the Temple of Dagon'*»<sup>20</sup>, propose un nouvel éclairage et résume les sources utilisées par Poussin pour ce tableau. Elle mentionne bien évidemment la gravure de Marcantonio Raimondi, *La peste de Phrygie* (d'après Raphaël)<sup>21</sup>, et reprend l'hypothèse émise par certains chercheurs à la suite de Blunt<sup>22</sup> concernant les gravures de Sébastien Serlio qui auraient servi de modèle aux architectures ; on peut ajouter que la structure architecturale de la cité présente des analogies avec la scène urbaine d'un tableau intitulé *Le massacre des Triumvirs* (Beauvais, musée départemental de l'Oise) ; dans cette œuvre de l'entourage de Nicolo dell'Abate (fig. 2) l'architecture à baldaquin, surélevée, située à gauche, est tout à fait comparable au temple de Dagon chez Poussin ; en outre, se trouve à l'arrière, une maison d'angle, scandée de niches, point de départ d'un décor architectural rythmant la ligne de fuite ; comme dans la composition de Poussin, une série de marches conduisant à un édifice ferme le champ à droite<sup>23</sup>.

Certaines autres sources, déjà mentionnées, doivent être ici évoquées : par exemple, selon Sofie-Charlotte Emmerling, le motif de la mère morte, couchée et étendue, au centre du premier plan, le bras tendu, aurait été inspiré à Poussin par la sculpture antique de l'*Amazone morte*<sup>24</sup>. Cette idée, reprise par Elizabeth Cropper, semble assez convaincante : d'une part, on peut observer une certaine ressemblance entre les figures des deux femmes ; d'autre part, Poussin a pu voir, chez Cassiano del Pozzo, un dessin de la fameuse Amazone, sans son enfant, alors qu'il était encore couché auprès d'elle au xv<sup>e</sup> siècle, mais d'une façon tout à fait différente de celle imaginée par Poussin pour représenter l'enfant étendu auprès de sa mère morte<sup>25</sup>. Selon Doris Wild, une composition d'Annibale Carrache aurait pu servir de modèle à Poussin pour la figure masculine de gauche qui fait face au spectateur. Elle suggère le fameux *Aumône de saint Roch* (Dresde, Gemäldegalerie)<sup>26</sup>. Il semble cependant plus probable que Poussin se soit inspiré de l'une des deux versions du *Christ et la Samaritaine* (fig. 3). La Samaritaine aurait servi de modèle à l'homme vu de face (on peut établir des parallèles entre les gestes — fig. 1, 3 — : un bras levé, la main saisissant le vêtement, les jambes écartées en un geste énergique, le genou perceptible sous le tissu, le visage de profil)<sup>27</sup>. En outre, Boeckl a proposé d'autres sources ; toutefois ses comparaisons entre *La peste* et les



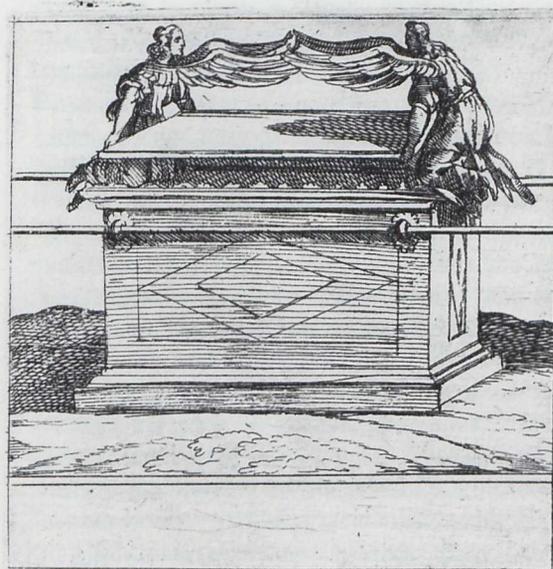
Ci-dessus :

2 Attribué à l'entourage de Nicolo dell'Abate. *Le massacre des Triumvirs*. Beauvais. Musée départemental de l'Oise.

À gauche :

3 A. Carracci. *Le Christ et la femme samaritaine*. Détail. Budapest. Musée des Beaux-arts.

4 A. Tempesta. *L'Arche de l'Alliance*. Gravure de la série de l'«Ancien Testament».





5 N. Poussin. *La peste d'Asdod*. Détail. Paris. Musée du Louvre.

6 *L'homme serpent*. Gravure de l'«Index Emblematicus» d'Andreas Alciatus (Lyon, 1551).



*Figure de la Biblia* di Giovanni Simeoni ne sont pas totalement probantes<sup>28</sup>. En effet, les parallèles restent difficiles à établir : hormis quelques vagues analogies entre l'architecture des *Figure* et celle de Poussin, c'est plutôt une gravure d'Antoine Tempesta (fig.4)<sup>29</sup>, et non de Simeoni, qui fournit à Poussin le modèle de l'Arche d'alliance des Israélites ; certains détails notamment la disposition des brancards de l'Arche sont semblables.

Une analyse de l'œuvre, fondée exclusivement sur des extraits bibliques et niant la cohérence des facteurs temps et espace comme nécessaires à la compréhension de l'œuvre (les événements, le destin des Israélites et de leurs ennemis s'accompliraient, selon Chr. Boeckl, dans un même lieu, sur une même place et de façon simultanée)<sup>30</sup>, équivaudrait à fausser l'explication du tableau. Cette tendance s'observe dans l'analyse de Chr. Boeckl ; elle souligne, à juste titre, que le relief du socle du temple de Dagon (fig.5) n'a jamais été expliqué<sup>31</sup>, mais son interprétation n'entraîne pas vraiment l'adhésion. Sa lecture incite à voir dans le relief représentant un dieu marin entouré d'un groupe d'adorateurs une *pagan analogy*<sup>32</sup> de la colère de Dieu devant le crime de Hophni et Phinéas, fils d'Eli à Shiloh, qui avaient soustrait la viande du sacrifice<sup>33</sup>. Ainsi, le dieu marin (selon Chr. Boeckl, le terme «marin» se justifierait par la situation d'Asdod près de la côte méditerranéenne<sup>34</sup>) devrait se montrer courroucé et donner l'impression d'adresser des reproches aux quatre hommes regroupés autour de l'autel<sup>35</sup>. Afin de respecter l'interdiction juive de représenter Dieu, Poussin aurait donc illustré la colère divine par un relief païen. Mais pourquoi proposer une lecture aussi compliquée, alors que l'emploi de tels reliefs chez Poussin est d'habitude beaucoup plus simple et direct ?

*L'empire de Flore*, aujourd'hui à Dresde<sup>36</sup>, est à mettre en relation avec *La peste* du Louvre ; en effet, ces deux œuvres ont été commandées par Valguarnera à la même date, 1630<sup>37</sup>. Or, le tableau de Dresde recèle un relief similaire sur le flanc

d'un sarcophage situé derrière le terme de Priape, à gauche de la composition (fig.7 et 7 bis). Déjà interprétée de manière erronée comme une représentation du rapt de Proserpine<sup>38</sup>, cette scène où des satyres poursuivent des nymphes, fait plutôt allusion à la naissance du jardin de Flore, lieu représenté et peuplé par Poussin selon la version dépeinte par Ovide : la déesse Flore fut pourchassée et violée par Zephyr ; ce dernier lui aménagea le jardin en guise de dot pour leur mariage<sup>39</sup>. C'est sans doute la raison pour laquelle Félibien baptisa le tableau de Dresde *Les amours de Flore et de Zephyr*<sup>40</sup>. Ainsi, on réalise que les reliefs peints par Poussin ne sont ni gratuits ni exclusivement décoratifs<sup>41</sup> ; en outre il existe un lien évident entre les sujets de ces bas-reliefs et les scènes qui les entourent. Selon toute probabilité, le relief de *La peste* s'apparente donc plutôt au lieu où se déroule la scène qu'à la colère de Dieu devant Hophni et Phinéas. En effet, on peut déjà trouver au v<sup>e</sup> siècle, chez saint Jérôme, la trace d'une interprétation populaire ancienne du nom de Dagon : Dagon y est considéré comme un dieu-marin en raison de la ressemblance étymologique entre son nom et les mots *Dag On* (en hébreu «poisson de la tristesse»<sup>42</sup>). Reprise ensuite par David Kimchi (1160-1235)<sup>43</sup> et transmise jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>, cette interprétation se retrouve dans certaines traductions de Samuel (1-5, 4) : le dieu Dagon y est décrit non pas par «seulement son corps restait», mais par «son tronc poissonneux seul restait»<sup>45</sup>. Il semble que Poussin ait adopté cette lecture, non seulement dans le relief où Dagon, dieu-poisson, surgit de la mer et offre son torse aux regards de ses adorateurs mais également dans la représentation de sa statue brisée. Le dieu, privé de ses jambes par le cadre, possède sur le relief comme sur la statue un visage barbu et un corps couvert d'écaillés. Il est donc probable qu'il existe un lien entre deux repentirs, peut-être exécutés à la demande du commanditaire de l'œuvre, le dénommé Valguarnera<sup>46</sup>, et sur lesquels Jacques Thuillier attirera l'attention en 1962 : la liste qu'il a établie des nombreuses corrections de

l'artiste comprend deux repentirs : la statue de Dagon et le relief<sup>47</sup>. Selon Thuillier, la statue aurait d'abord été peinte debout, de manière à rendre visible ses jambes, tout comme l'est l'idole d'Hercule du *Martyre de saint Erasme* à Rome, daté de 1629<sup>48</sup>. Or, il semble que Poussin, à cette époque, n'ait pas encore conçu l'image de Dagon sous forme de divinité marine puisqu'il le représente sous une forme humaine : cette supposition est ultérieurement confirmée par l'absence du relief à ce stade du tableau. En revanche, dans sa forme définitive, la statue est renversée, la partie inférieure du corps coupée par le cadre et Dagon revêt sur le relief l'aspect de divinité marine. Après avoir dépeint Dagon comme dieu-poisson, il semble que Poussin ait tourné la difficulté en supprimant la partie inférieure du corps de Dagon pour suivre à la lettre le texte de la Bible selon lequel le torse de l'idole, sa tête et ses mains gisaient à terre<sup>49</sup>. Il est même possible d'imaginer concrètement ce que Poussin n'a pas montré au spectateur, puisque la source iconographique du dieu poisson représenté sur le relief dérive directement d'une gravure intitulée *Che la sapienza humana appresso Dio è pazzia* (fig. 6), dans l'édition du fameux *Index Emblematicus* d'Andreas Alciatus, apporté en 1551 à Lyon chez Rouil par Giovanni Marquale sous le titre *Diverse Imprese*<sup>50</sup>.

Au premier plan, à droite, un homme serpent présente les mêmes particularités que le Dagon de Poussin : la tête et le corps y sont traités de la même manière et les gestes sont identiques : un bras levé, l'autre appuyé sur la hanche. Même leur contexte thématique est similaire puisque l'image explicite singulièrement le titre : la science humaine est symbolisée par des hommes-serpents qui, au second plan, adorent des idoles. Une autre édition du livre d'Alciatus, parue en 1621 à Padoue chez Tozzi<sup>51</sup>, avec d'autres gravures, peut aider à comprendre comment le titre, inspiré de la première *Épître* de saint Paul aux Corinthiens<sup>52</sup>, se rapporte à l'image : elle indique que la figure couronnée au sommet d'une rotonde, le sceptre levé au-dessus des hommes-serpents l'adorant, représente Cécrops, homme-serpent<sup>53</sup> et roi des Athéniens savants. Ici, il symbolise l'homme savant mais encore privé de la science divine, uniquement orienté vers les choses mortelles<sup>54</sup>. Comme Cécrops et ses adorateurs, l'homme savant possède les qualités humaines (*il candido in bocca e'l vero in mano* dit le texte chez Marquale), mais la vraie religion lui faisant défaut, il élève en vain son regard vers le haut et demeure ce qu'il est : un monstre, mi-homme et mi-serpent, se vautrant dans la boue mortelle (*fango mortal*)<sup>55</sup>.

Ainsi, chez Poussin, le Dagon de *La peste d'Asdod* peut revêtir une double signification : en première lecture, il semble figurer Dagon de façon apparemment « objective », c'est-à-dire, selon l'interprétation étymologique de certains théologiens, comme « dieu-poisson » (ce qui démontre aussi la connaissance et l'exactitude avec laquelle le peintre représente un culte pratiqué dans l'antiquité). Mais en définitive, le contexte du tableau de Poussin, dans lequel la source ainsi que le sens revêtent la représentation du dieu-poisson, concerne l'idolâtrie ; le peintre pouvait en même temps charger cette représentation d'une signification morale puisque les Philistins se présentent au regard de Dieu — en accord avec le texte de la Bible<sup>56</sup> et avec l'*Index Emblematicus* d'Alciatus — comme des fous<sup>57</sup>.

J'aimerais remercier très chaleureusement Messieurs Raymond Maillart et Pierre Magne de la Croix pour avoir relu mon texte français ; à Monsieur Alain Mérot, Professeur à l'Université de Lille III, je dois des conseils importants pour la publication de cet article que Monsieur Pierre Rosenberg, Président-Directeur du musée du Louvre, a aimablement présenté à la *Revue du Louvre*.

## NOTES

1. Pour le tableau, daté de 1630-1631, voir A. Blunt, *The Paintings of Poussin. A Critical Catalogue*, Londres, 1966, p. 245, n° 32. D. Wild, *Nicolas Poussin - Leben, Werk, Exkurse*, Zurich, 1980, vol. 2, p. 33, n° 31. A. Mérot, *Poussin*, Londres, 1990, p. 257, n° 28. J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1994, p. 251, n° 81, Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp. Paris, Grand Palais, 1994, p. 200 s., n° 43.
2. O. Bonfait dans son article du catalogue de l'exposition *Roma 1630* (Rome, Villa Médicis), 1994, p. 162-171, est déjà, p. 169, attentif à ce fait, mais le rapporte seulement à une tradition plutôt floue, diffusée par certaines bibles anciennes, selon lesquelles Dagon avait l'aspect d'un triton.
3. J. Von Sandrart, *Deutsche Akademie der edlen Bau, Bild- und Mahlerei-Künste, Nuremberg*, 1675 - 1679, cité après l'édition de A.R. Peltzer, Munich, 1925, p. 411, n. 1126.
4. Voir sur ce point l'étude de J. Costello, «The twelve pictures 'ordered by Velasquez' and the trial of Valguarnera», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1950, p. 237 - 284, surtout p. 274 s.
5. Selon les indications de Bellori, le tableau passa de main en main dans le commerce d'art à Rome avant que le duc de Richelieu ne l'achetât vers 1660. Voir G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rome, 1672, p. 416.
6. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1725, vol. IV (Entr. VIII), p. 20. Voir aussi le journal tenu par Félibien pendant son séjour à Rome, dans lequel il note, à la date du 28 août une visite chez «le Sr Mathei» ; ce dernier semble avoir possédé à cette époque non seulement *La peste*, mais aussi *Le Parnasse* qui se trouve aujourd'hui à Madrid (Prado). A propos de ce manuscrit de Félibien voir aussi J. Thuillier, «Pour un "Corpus Pussinianum"», Actes du colloque Nicolas Poussin, Paris, 1960, vol. II, p. 80. Voir Thuillier, *op. cit.* n. 1, p. 162 et note 6.
7. Pour les dates du voyage de Félibien à Rome cf. C. Pace, *Félibien's Life of Poussin*, Londres, 1981, p. 43.
8. O. Grautoff, *Nicolas Poussin*, Leipzig, 1914, vol. I, p. 444, note 120 : Grautoff admet ne pas connaître de sculpteur romain nommé Matheo, raison pour laquelle il parle du peintre et théoricien de la perspective Frère Matheo Zaccolini (qui n'était pas sculpteur) et — comme alternative — du sculpteur florentin Matteo Nigetti.
9. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, cat. exp., Paris, 1960, p. 62, n° 23 (avec une erreur concernant le nom de Matteo da Molina qui est écrit ici comme «da Motina»). Déjà, en 1958, Blunt avait mis en doute l'identification de Wildenstein, (A. Blunt, «Poussin Studies VII : Poussins in Neapolitan and Sicilian Collections», *Burlington Magazine*, C, 1958, p. 76, note 3a). Au sujet de la proposition de Matteo da Molina, G. Wildenstein, «Les graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle», *Gazette des Beaux Arts*, XLVI, 1955, II, p. 131, n° 23.
10. Proposé par Blunt en 1960, (*op. cit.* n. 9). Blunt a repris cette hypothèse dans son article «Poussin and his Roman Patrons» dans *Festschrift für Walter Friedländer zum 90. Geburtstag*, Berlin, 1965, p. 58-75, ici p. 67, et dans son catalogue, publié en 1966 (Blunt, *op. cit.* n. 1, p. 24 s, n° 32 ; p. 136, n° 196 et p. 151). L'identification fut également acceptée par A. Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683 - La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, 1987, p. 220 s., n° 165.
11. Pace, *op. cit.* n. 7, p. 154, note 20.4 (*sic*) et récemment G. Fusconi et E. Mattiauda, «Un modellino e documenti inediti per la Pala della 'Visitazione' nel Santuario di Savona», *Prospettiva*, n° 57-60, avril 1989-octobre 1990, p. 279-293, surtout p. 286, n. 22.
12. Cf. à ce sujet l'article de Fusconi et Mattiauda, (*op. cit.* n. 11, p. 286, n. 22). Ils ont été les premiers à émettre avec beaucoup de prudence l'hypothèse d'une possible identification du «sculpteur Matheo» avec Matteo Bonucelli. Voir aussi A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Turin, 1982, p. 90

- et surtout p. 244 où il réfute l'hypothèse émise p. 87 selon laquelle Bonucelli aurait participé aux travaux d'exécution des fameux termes de Poussin pour Vaux-le-Vicomte, car le projet des termes naissait à peine que Bonucelli mourait. Concernant les termes de Poussin voir récemment K. Krause, «Li vari Genii de' fiori e de' frutti della terra' - Poussins Hermen und andere Skulpturen in französischen Gärten des 17. Jahrhunderts», *Die Gartenkunst*, VI, 1, 1994, p. 42-67 et H. Keazor, «Zu zwei Zeichnungen Nicolas Poussins», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 1994, p.268-275].
13. Pour les noms divers de Matteo Bonucelli voir O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, vol. II, Vienne, 1931, p. 231s, 491, 493, 495, 505 et J. Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj - Zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X.*, Rome-Vienne, 1972, p. 89 n° 393 ; p. 85 n° 362 ; p. 78 n° 305 ; p. 79 n° 313 ; p. 108 n° 462 ; p. 221, n° 1078 et 1079 ; p. 226 n° 1094. Les noms «Bonacelli», «Bonucelli», «Bonarelli», «Bonicelli» se trouvent chez Pollak, p. 213 s. (concernant la tombe de la comtesse Mathilde à Saint Pierre de Rome) : «*Matteo Bonacelli scultore*» ; p. 491 (concernant les putti de la niche reliquaire de sainte Hélène à Saint Pierre de Rome) : «*Matteo Lucchese*», 1637, «*Matteo Bonucelli*» ; p. 493 (concernant le relief sur la statue de saint Longinus à Saint Pierre de Rome) : «*Matteo Bonucelli* [Bonarelli]», «*Matteo Bonarelli* [Matteo Lucchese]», «*Matteo Bonucelli*», «*Matteo Lucchese*», «*Matteo Bonarelli*» ; p. 495 (à propos des stucs de la niche reliquaire de saint Longinus à Saint Pierre de Rome) : «*Matteo Bonicelli*» [= Bonarelli], «*Matteo Bonacelli*» ; p. 505 : (pour les amours de la niche reliquaire de sainte Véronique à Saint Pierre de Rome) : «*Matteo Lucchese*», «*Matteo Anucelli*» (?). Les noms de «Bonucelli» et «Bovarelli» apparaissent chez Garms, p. 89, n° 393 («*Matteo Bonucelli Scultore*» ; p. 85), n° 362 («*Matteo Bovarelli Scultore*») ; pour les autres mentions voir Garms, p. 78, n° 305 («*Matteo Bonucelli*»), p. 79, n° 313 («*Matteo Bonucelli Scultore*»), p. 85, n° 362 («*Matteo Bonucelli*»), p. 108 n° 462 («*Matteo Bonicelli Scultore*»), p. 221, n° 1078 et 1079 («*Matteo Bonicelli Scultore*») et p. 226, n° 1094 («*Matteo Bonicelli*»). A. Riccoboni, *Roma nell'arte - La scultura nell'evò moderno*, Rome, 1942, p. 170 l'appelle «Buonarelli».
- Matteo Bonucelli a lui-même signé de son nom «*Matteus Bonugellus Lucensis*», un des lions en bronze fondus pour le roi d'Espagne en 1651 sur intervention de Velasquez. A propos de cette commande et de cette signature voir *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, édité et annoté par J. Hess, Leipzig et Vienne 1934, p. 256, n. 2 et E. Harris, «La Mission de Velasquez en Italie», *Archivio Espanol de Arte*, XXXIII, 1960, p. 115 ; l'oeuvre est reproduite dans Fusconi et Mattiauda, *op. cit.* n. 11, n° 15.
14. Garms, *op. cit.* n. 13, p. 203, n° 990 («*Matteo scultore*») et p. 235, n° 1147 («*Matteo scultore* [Bonicelli]»).
15. Voir par ex. M. Heimbürger Ravalli, *Architettura, Scultura e Arte Minori nel Barocco Italiano - Ricerche nell' Archivio Spada*, Florence, 1977, p. 230 qui cite une note de la main de Vergilio Spada concernant une réunion ayant eu lieu le 4 avril 1647, où les artistes, jugés dignes de faire les statues pour les tabernacles in S. Giovanni in Laterano à Rome sont cités : les quatre premiers sont Le Bernin, Francesco Mochi, Alessandro Algardi et Andrea Bolgi, suivis par une pleiade d'autres artistes dont Matteo Bonucelli, figurant en troisième place. Voir aussi *ibidem*, p. 230, note 41.
16. Cf. Garms, *op. cit.* n. 13, p. 78, n° 305 : la veuve de Bonucelli, Constance Piccolomini, a reçu en août 1654 le reste d'un paiement pour un travail effectué jadis par son mari, déjà mort à cette époque. Sur la date du décès de Matteo Bonucelli voir aussi Nava Cellini, *op. cit.* n. 12, p. 244.
17. Costello, *op. cit.* n. 4, p. 240 et 252, Bellori, *op. cit.* n. 5, p. 416 et Brejon de Lavergnée, *op. cit.* n. 10, p. 221.
18. Cf. F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Florence, 1682, p. 16 [«(...) Matteo Buonarelli, altro discepolo del Bernino, marito di quelle tale Costanza, di chi si vede un ritratto (...) in marmo fatto del Bernino, nella Real Galleria del Sereniss. Gran Duca.»]. Voir aussi R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini - The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, 1981<sup>3</sup>, p. 13 et cat. n° 35 concernant ce buste, aujourd'hui au Bargello à Florence.
19. Voir P. Michel, «Rome et la formation des collections du cardinal Mazarin», *Histoire de l'art*, n° 21/22, 1993, p. 5-16, surtout p. 8 et 14, n. 33 avec la publication d'une lettre écrite par l'agent de Mazarin à Rome, Elpidio Benedetti, qui rapporte que «*la vedova di Mattheo scultore*» ne voulait pas «*meno di mille scudi*» pour le tableau ; la somme exacte payée ensuite par Richelieu est connue grâce à la note, écrite par Bellori en marge de son exemplaire de Baglione (Vat. Cod. Ottob. lat. 2977, passage transcrit par Hess, *op. cit.* n.13, p. 326, n. 7). Bonfait, *op. cit.* n. 2, p. 171 reprend dans son article la citation de la lettre de Benedetti à Mazarin.
20. C. M. Boeckl, «A new Reading of Nicolas Poussin's 'The Miracle of the Ark of the Temple of Dagon'», *Artibus et Historiae - an Art Anthology*, 24, 1991, p. 119-145.
21. Déjà, G. P. Bellori, (*op. cit.* n. 5, p. 416) avait remarqué la source «Raphaël/Raimondi». Sur ce sujet voir aussi, G. Kauffmann, «Beobachtungen in der Pariser Poussin - Ausstellung», *Kunstchronik*, IV, 14., *Année, avril 1961*, p. 95. Wild, (*op. cit.* n. 1., vol. 1, p. 39) a ajouté la *Mise au Tombeau de Raphaël* (Rome, Villa Borghese) comme source pour le groupe d'hommes qui emporte un cadavre situé à l'arrière plan droit du tableau de Poussin.
22. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York, 1967 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958), p. 94 s. ; O. Bätschmann, «Three Problems of the Relationship between Scenography, Theatre and some Works by Nicolas Poussin», *Atti del XXIV. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna, 1982, p. 171 s., *id.*, *Nicolas Poussin - Dialectics of Painting*, Londres, 1990, p. 119 s. ; K. Oberhuber, *Poussin - The Early Years in Rome*, New York, 1988, p. 241.
23. Pour ce tableau voir S. Cammas et M. Laclotte, «Musée Départemental de Beauvais : I. Peintures anciennes», *Revue du Louvre*, 1964, 4 - 5, p. 195 avec une attribution de Sylvie Béguin au fils de Nicolo dell'Abate, Guilio Camillo dell'Abate. «L'Art de Fontainebleau», Actes du colloque International 1972, éd. par A. Chastel, Paris, 1975, p. 170, fig. 10 ; voir aussi la contribution de J. Thuillier, «Fontainebleau et la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle», *ibid.*, p. 249-263, surtout p. 260 s. à propos des influences de l'art de Fontainebleau sur Poussin.
24. S. C. Emmerling, *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin*, (thèse), Würzburg, 1939, p. 31 et E. Cropper, «Marino's 'Strage degli innocenti' : Poussin, Rubens and Guido Reni», *Studi Secenteschi*, XXXIII, 1992, p. 137-164, surtout p. 153 et n. 51. La sculpture, jadis dans la collection Farnese, se trouve aujourd'hui à Naples au Museo Nazionale Archeologico (Inv. n° 303). Concernant cette Amazone voir surtout A. Michaelis, «Die Schöpfer der attalischen Kampfgruppen», *Jahrbuch des Königlich-Deutschen Archäologischen Instituts*, 8, 1893, p. 119-134, et récemment C. Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese - Ein «studio» für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, 1989, p. 48, n° 7.
25. Reproduit dans C. C. Vermeule, *The Del Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, Philadelphia, 1966 (Transactions of the American Philosophical Society, New Series, vol. 56/2), p. 12, n° 8227, fol. 68 et p. 83, fig. 14.
26. Voir Wild, *op. cit.* n. 1, I, p. 39
27. On peut même préciser que Poussin se serait inspiré d'une gravure réalisée à partir de la version du musée des Beaux-arts de Budapest comme celle exécutée par Le Guide en 1610. Pour le tableau de Budapest voir D. Posner, *Annibale Carracci*, Londres, 1971, 2, n° 98 (daté de 1597) ; pour l'autre version, celle de la Brera à Milan dont le tableau de Budapest est une réplique : voir *ibid.*, vol. 2, n° 77 (daté de 1593-1594). Pour la gravure attribuée au Guide, datée de 1610, voir D. De Grazia et A. Boschetto, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti : catalogo critico*, Bologna, 1984, p. 67, fig. 25. Contre cette attribution au Guide voir E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Rome, 1986, p. 54, n° XXII avec une attribution très discutée à Francesco Brizio.
28. A propos de *L'Adoration du veau d'or* de Poussin à Londres (National Gallery), Oskar Bätschmann citait déjà d'une manière plus convaincante les «*Figure de la Biblia*» éd. Simeoni, comme une source possible de Poussin ; voir Bätschmann, *op. cit.* n. 22, p. 70 s.
29. Voir Bartsch, vol. 17/2 (nouvelle édition : vol. 35, p. 44), n° 156 (128).
30. L'essai de Chr. Boeckl, *op. cit.* n. 20, p. 138 s. de justifier sa méthode en se référant aux oeuvres d'Orazio Borgianni et de Jacques Callot (où sujets et faits divers se trouvent souvent mélangés), est peu convaincant, en effet l'on peut se demander si les compositions de Borgianni et Callot peuvent être vraiment comparées au tableau de Poussin ; au lieu de faire référence à un tableau d'autel (où ce manque de lien entre sujets et faits divers est fréquent — à la différence du tableau d'histoire) où même à une gravure de Callot (où la présence de la Sainte Famille est tout à fait justifiée par le sujet, sinon nécessaire

pour son identification) il faudrait prendre comme exemple une œuvre sûre de Poussin.

31. Boeckl, *op. cit.* n. 20, p. 120. Déjà Le Bernin faisait remarquer qu'il fallait regarder ce tableau de très près (Cf. Chantelou, *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, éd. par A. Blunt, Princeton, 1985, p. 297, 13 octobre).

32. Boeckl, *op. cit.* n. 20, p. 136.

33. Sam I,2, 12-17.

34. Boeckl, *op. cit.* n. 20, p. 136.

35. *Ibid.*

36. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie ; daté 1631. Voir Blunt, *op. cit.* n. 1, n° 155. Wild, *op. cit.* n. 1, 2, n° 32. Mérot, *op. cit.* n. 1, p. 277, n° 141 et Rosenberg, *op. cit.* n. 1, p. 203 s, n° 44.

37. Voir Costello, *op. cit.* n. 4, surtout p. 274 s.

38. G. Kauffmann, «Poussins 'Primavera'», *Festschrift für Walter Friedländer zum 90. Geburtstag*, Berlin, 1965, p. 95 s. Contre cette interprétation voir d'abord les objections de R. E. Spear, «The Literary Sources of Poussin's 'Realm of Flora'», *Burlington Magazine*, CVII, 1965, p. 569, n. 31 puis R. B. Simon, «Poussin, Marino, and the Interpretation of Mythology», *Art Bulletin*, LX, 1978, p. 62. En effet, le relief, ne montre pas Pluton enlevant Proserpine mais plutôt des satyres poursuivant des nymphes, scène inspirée d'un modèle antique - malheureusement jusqu'à présent non identifié - reproduit partiellement dans plusieurs compositions de Giovanni Paolo Panini, notamment à gauche dans son tableau *Ruines avec la pyramide de Caius Cestius* (Piacenza, Cassa di Risparmio), (fig. 8) et dont une réplique est exposée au Louvre (M.I. 873). F. Arisi, *Giovanni Paolo Panini 1691-1765*, Milan, 1993, n° 37, p. 150 considère que le fameux «Vase Borghese» du Louvre aurait servi de modèle au relief reproduit par Panini, mais les rapprochements sont lointains. Pour le tableau à Piacenza, voir plus récemment Giovanni Godi et Corrado Mingardi, *Le Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza*, Parma, 1994, n° 59, p. 58 s ; pour la réplique du Louvre voir aussi Arisi, cité ci-dessus, n° 10, p. 92 ; pour les autres compositions de Panini où figure ce relief voir F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del Settecento*, Rome, 1986, n° 44, 46, 130, 210, 272, 297, 313, 327, 332, 453 bis, 454.

39. Ovide, *Les Fastes*, CV, 201. Ainsi, le voisinage du terme de Priape ne serait pas gratuit : il symbolise peut-être la sauvagerie et la concupiscence effrénées de Zephyre, qui, rival malheureux d'Apollon auprès d'Hyacinthe, se venge en faisant dévier le disque qui frappa ce dernier à la tête et le tua sur le coup ; pour cette version du mythe voir, *Les Images ou Tableaux de la Platte Peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs*, traduit par Blaise de Vigenère, Paris, 1614, p. 197 s.

40. A. Félibien, *op. cit.* n. 6 (Entr. VIII), p. 20. W. Friedländer, *Nicolas Poussin — Die Entwicklung seiner Kunst*, München, 1914, p. 114, a aussi identifié ce tableau mentionné par Félibien avec la *Flore* de Dresde. E. Magne, *Nicolas Poussin — premier peintre du roi*, Paris, 1928<sup>2</sup>, p. 110 n° 1 prend en considération non seulement la *Flore* de Dresde, mais aussi la version de Paris. Malgré les objections de A. Blunt et W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Londres, 1953, Vol. 3, p. 35 et A. Blunt, *op. cit.* n. 9, p. 76, n° 6 opposé à une telle identification, celle-ci est en outre confirmée par le fait que *L'empire de Flore* est cité en 1709 dans l'inventaire du prince de Condé comme «Les Amours des dieux». Pour la mention de cet inventaire cf. Blunt, *op. cit.* n. 1, p. 247, n° 155. Sur la relation entre Zéphyre, Apollon et Hyacinthe voir note 39.

41. Concernant le rôle de ces reliefs voir aussi mon étude sur «*Les natures mortes chez Poussin*» — *Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Klein-kompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins* (à paraître).

42. Voir Jérôme, *Liber interpretationis Hebraicorum nominum*, sous «Judic./A - E» chez Dagon (= «piscis tristitia»), *Corpus Christianorum*, 1959, LXXII, 1,1 p. 99, ligne 7. Même si cette interprétation étymologique du nom de Dagon est aujourd'hui écartée — cf. Macalister et Schmökel (note suivante), et Mueller (note 45) : Dagon est maintenant plutôt considéré comme dieu du blé ou de la fécondité — on peut encore trouver certaines encyclopédies qui reproduisent des pièces antiques de monnaies d'Askalon frappées à l'effigie de dieux marins supposés être des représentations de Dagon (voir par exemple *Jerusalem Bibel-Lexikon*, éd. K. Hennig, Neuhausen-Stuttgart

1990, p. 162). La théorie de Dagon dieu marin était soutenue encore en 1957 par J. Fontenrose, *Dagon and El. Oriens*, Berkeley, University of California Press, 1957, surtout p. 277-279.

43. Voir R. A. Stewart Macalister, *The Philistines, their History and Civilization*, (The Schweich Lectures 1911), Chicago, 1965, p. 100 s. qui, p. 100, cite un passage de Kimchi [dans une traduction anglaise] ; H. Schmökel, *Der Gott Dagan — Ursprung, Verbreitung und Wesen seines Kultes*, Borna-Leipzig, 1928, p. 53-55 et l'article «Dagan» de H. Schmökel, dans *Reallexikon der Assyriologie*, éd. E. Ebeling et B. Meissner, Leipzig, 1938, 2, p. 99-101, surtout p. 101.

Sur ce point, le chef-d'oeuvre de David Kimchi (aussi appelé «Radak») est le «Miklo», composé de deux parties, intitulées «Heleq ha-Diqduq» (une grammaire hébraïque) et «Sefer ha-Shorashim» (un dictionnaire de la langue hébraïque utilisée dans la Bible) qui furent imprimées à Constantinople en 1532/34 puis encore rééditées à Venise en 1544 et 1545. Puisque le dominicain Santes Pagnini (1470 - 1536), dans ses «*Institutiones*» et son «*Thesaurus*», a déjà publié une révision latine du «Miklo» avant cette réédition, l'idée de Kimchi, formulée dans son «Sefer ha-Shorashim» («*Radicum liber sive Hebraeum Bibliorum Lexicon*» en latin — voir l'édition de J.H.R. Biesenthal et F. Lebrecht, Berlin, 1847, p. 68) fut peut-être transmise plus tôt.

44. Dans le «*Thesaurus Linguae Sanctae sive Lexicon Hebraicum*» (dictionnaire hébraïque de Kimchi revu en latin) publié en 1614 par Jean Mercerus à Genève chez P. de la Rouière, le dominicain Pagnini écrit dans la colonne 449 sous le mot «Dag» [= poisson] : «*Piscis...Hinc Daghón deus Philistinorum, quòd infernè figuram piscis haberet...*». Selon Lucas Holstenius, *Index Bibliothecae Barberinae*, Rome, 1681, I, p. 589, et II, p. 152 le «*Thesaurus Linguae Sanctae*» de Santes Pagnini dans l'édition de 1577 et un commentaire biblique de David Kimchi, édité en 1620 appartenaient à la bibliothèque Barberini. Sur l'amitié entre Poussin et Holstenius (bibliothécaire du cardinal Francesco Barberini et spécialiste des écrits des Pères de l'Eglise paléochrétienne) : voir A. Blunt, *Nicolas Poussin*, *op. cit.*, n. 22, p. 151, 192 et 207. Sur David Kimchi et Santes Pagnini, cf. les articles de F. Talmage dans *Encyclopedia of Religion*, éd. par M. Eliade, Londres - New York, 1987, 8, p. 302 s, de A. Brunot dans *New Catholic Encyclopedia*, The Catholic University of Washington D.C., 1967, 8, p. 181 s (pour Kimchi) et l'article de A. Smith, *New Catholic Encyclopedia*, *op. cit. supra*, 10, p. 862 (pour Pagnini).

45. Voir l'article «Dagon» de H. Mueller, *New Catholic Encyclopedia*, *op. cit.* n. 44, 4, p. 611. En 1871 le théologien allemand Julius Wellhausen propose une même lecture de la traduction de ce passage ; voir J. Wellhausen, *Der Text der Bücher Samuelis*, Göttingen, 1871, p. 59.

46. Valguarnera vit le tableau «inachevé» chez Poussin, il l'acheta et pria Poussin de le mener à terme selon peut être certaines directives. Sur ce problème voir Costello, *op. cit.*, n. 4, p. 261 s. et le témoignage de Poussin, p. 275 : «*dui quadri, uno de quali era già principiato*».

47. J. Thuillier, «Perspectives du xviii<sup>e</sup> siècle», *Art de France*, 1962, p. 254, note 8.

48. Cette comparaison, menée par Boeckl, *op. cit.* n. 20, p. 140 se trouve déjà chez Thuillier, *op. cit.* n. 47, p. 254, note 8. La partie du temple dans le tableau présente ainsi une certaine ressemblance avec le dessin du Louvre (R.F. 751), rejeté d'abord, puis accepté comme étant de Poussin par A. Blunt et W. Friedländer (*op. cit.* n. 40, p. 17 et 1974, Vol. 5, p. 69, n° 389a.) et aujourd'hui attribué à Charles Mellin par D. Wild (*op. cit.* n. 1, 1, p. 192-196) et J. Thuillier («Charles Mellin — "Très excellent peintre"» dans : *Les Fondations Nationales dans la Rome Pontificale*, [Collection de L'Ecole Française de Rome n° 52] Rome, 1981, p. 583 - 684, ici : p. 616, n° 6 ; *Claude Lorrain e i pittori lorennesi in Italia nel XVII secolo*, cat. exp. Rome, 1982, p. 262 s., n° 95 et Poussin, *op. cit.* n. 1, p. 147). Pour le *Martyre de Saint Erasme* à Rome (Vatican) voir Blunt, *op. cit.* n. 1, p. 268, n° 90 et Rosenberg, *op. cit.* n. 1, p. 172-174 n° 26.

49. Voir aussi la traduction de la vulgate, I Sam 5, 4 s. : «...Dagon iacentem super faciem suam in terra coram arca Domini/caput autem Dagon, et duae palmae manuum eius abscissae erant super limen/(5) porro Dagon solus truncus remanserat in loco suo...». Mes chaleureux remerciements vont encore à Pierre Magne De La Croix qui m'a aidé à comparer les diverses traductions de ce passage du texte en hébreu.



7 N. Poussin. *L'Empire de Flore*. Dresde. Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie.

7 bis N. Poussin. *L'Empire de Flore*. Détail : relief du sarcophage derrière Ajax.



50. Pour les éditions diverses et pour celle de Marquale voir H. Green, *Andreas Alciatus and his Books of Emblems*, New York, 1872 (réimpr. en 1965), p. 173 s., n° 50 et 51, M. Tung, «Towards a New Census of Alciat's Editions», *Emblematica* 4, 1965, p. 153, n° 37 et 38 ; Andreas Alciatus, *Index Emblematicus*, éd. P. M. Daly, University of Toronto Press, 1985, II : The French, German, Italian and Spanish Emblems, Emblem n° 5.

51. Green, *op. cit.* n. 50, p. 249, n° 149 et p. 253 s., n° 152, Tung, *op. cit.* n. 50, p. 168, n° 111 et Daly, *op. cit.* n. 50, I : The Latin Emblems, Emblem n° 5.

52. Voir I. Corinth., 1, 20.

53. A propos de cette tradition voir l'article «Kekrops» dans Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Alterumswissenschaften*, Stuttgart, 1921, XI, 1, col. 119-125 et W. Burkert, «Kekropidensage und Arrhephoria», *Hermes*, 94, 1966, p. 1-25, surtout p. 10 et s.

54. Limage présente au premier plan un homme-serpent qui dirige son bras vers le haut, et pointe son autre bras en brandissant un sceptre vers un pot, un gobelet, un groupe et une couronne. Le texte parle de Cécrops d'Athènes et l'interprète comme symbole de l'homme savant à qui la religion fait défaut et qui s'occupe seulement de choses futiles.

55. Cette interprétation est confirmée par le commentaire supplémentaire extrait de la réédition, publiée à Lyon en 1558 sous le titre *Tous les Emblèmes...*, p. 23, Emblème V : «Par ce monstre sont notéz ceulx / qui forméz d'ame raisonnable, et/d'esprit coeleste : toutfois ne/esperent aultre vie que terrestre». Pour cette réédition voir Green, *op. cit.* n. 50, p. 180 s., n° 63 et Tung, *op. cit.* n. 50, p. 155, n° 46.

56. Voir par ex. Ez. 25, 15 s.

57. Voir aussi Rosenberg, *op. cit.* n. 1, p. 202 : «Mais l'actualité de la peste de Milan, aux portes de Rome ne doit en rien faire oublier la leçon morale de l'œuvre, celle de la vengeance de Dieu pour qui ose l'affronter.»

8 G.-P. Panini. *Ruines avec la pyramide de Caius Cestius*. Piacenza. Cassa di Risparmio.



## ENGLISH ABSTRACTS

Traduit par Murray P. Wyllie, assistant d'Université

**HENRY KEAZOR**CONCERNING THE LITERARY AND PICTORIAL SOURCES  
OF NICOLAS POUSSIN'S *PESTE D'ASDOD* (1630-1631)

Since Poussin's painting the *Peste d'Asdod* hitherto has never been examined closely, particular questions such as the puzzling iconography of the Philistinian deity Dagon (depicted there in a relief as a fishgod) or the identity of the purchaser who bought the "Plague" after the death of its previous owner, Don Fabrizio Valguernera in 1632, have never been treated before. A notice by Félibien, mentioning this so far anonymous person as "sculpteur nommé Matheo" can help to identify him as the sculptor Matteo Bonucelli in Rome, where Félibien could see the painting in 1647/49.

An examination of the iconographical sources consulted by Poussin for his "Plague of Asdod" shows that he shaped the representation of Dagon with the help of an etymological interpretation, handed down since the late antiquity in the theological literature, as well as the moralizing Emblem-book of Andreas Alciatus.

HENRY KEAZOR

#### ÜBER DIE QUELLEN IN LITTERATUR UND MALEREI ZU NICOLAS POUSSINS *PESTE D'AZOD* IM LOUVRE

Da dem Gemälde „Die Pest von Asdod“ innerhalb der Poussin-Forschung bisher keine umfassende Untersuchung gewidmet wurde, blieben auch Einzelfragen nach der auffälligen Ikonographie des dort in einem Relief als Fischwesen dargestellten Philister-Gottes Dagon sowie nach der Identität des Käufers unbearbeitet, der das Bild im Anschluß an dessen Auftraggeber, den 1632 verstorbenen Don Fabrizio Valguarnera, besaß. Dieser stets anonym Verbliebene kann nun aufgrund einer Notiz Félibiens, die ihn als „sculpteur nommé Matheo“ erwähnt, mit dem Bildhauer Matteo Bonucelli identifiziert werden, bei dem Félibien das Gemälde 1647/49 in Rom sehen konnte.

Eine Untersuchung der von Poussin konsultierten und in der „Pest von Asdod“ verarbeiteten ikonographischen Quellen schließlich erweist, daß Poussin für seine Dagon-Darstellung sowohl auf seit der Spätantike in der theologischen Literatur vermittelte, etymologische Deutungstraditionen wie auch das moralisierende Emblembuch des Andreas Alciatus zurückgriff.